Der Geigenbau in Italien

und

sein deutscher Ursprung.

Eine historische Skizze

von

Dr. Edmund Schebek.

Prag 1874.

Druck der Bohemia, Actien-Gesellschaft für Papier- und Druck-Industrie. — Selbstverlag.



Der
Geigenbau in Italien

und

sein deutscher Ursprung.

Eine historische Skizze

von

Dr. Edmund Schebek.

Prag 1874.

Druck der Bohemia, Actien-Gesellschaft für Papier- und Druck-Industrie. — Selbstverlag.

Extraabdruck aus dem „Deutschen Volks-Kalender" 1875.



Kaspar Tieffenbrucker.

So weltbekannt von seinem Vororte Cremona her der italienische Geigenbau ist, so viel Unklarheit herrscht noch darüber, was ihm eigentlich seine Bedeutung verlieh. Anstatt natürliche Erklärungsgründe aufzusuchen, nahm man zum Geheimniß die Zuflucht, um welches dann noch Sage und Legende ihre Schleier woben.

Wunderbar ist es nun allerdings, daß durch die Praxis allein ein Geigenmodell geschaffen wurde, das bei aller Gefälligkeit der Form und bequemen Spielbarkeit zugleich in Bezug auf Wohlklang und Macht des Tones das beste ist, welches — soweit die zahlreichen, zum Theil von den scharfsinnigsten wissenschaftlichen Untersuchungen begleiteten Versuche einen Schluß gestatten — überhaupt gefunden werden kann. Auch der in Farbe, Feuer und Durchsichtigkeit noch immer nicht erreichte italienische Lack, auf welchen Liebhaber und Sammler so viel Werth legen, mag als ein Geheimniß zugestanden werden. Irrig erscheint es dagegen, die den Cremoneser Instrumenten eigenthümlichen Vorzüge im Tone besonderen Kunstgriffen zuzuschreiben, da doch die Regeln, nach denen sie gebaut sind, aus zerlegten Exemplaren dem beobachtenden und denkenden Meister deutlich erkennbar sind, und es auch die Erfahrung lehrt, daß in gleicher Weise gebaute neue Instrumente mit der Zeit jenen im Tone und in der leichten Ansprache ebenbürtig werden.

In dieser vorgefaßten Meinung liegt das von ihm leider zum großen Theile selbst verschuldete Haupthinderniß, mit welchem der moderne Geigenbau zu kämpfen hat, das nämlich, daß er es zu keinem rechten Anwerthe und daher auch zu keinem nachhaltigen und schwunghaften Schaffen bringen kann.

Man hat zwar in den hundert Jahren, seit der klassische Geigenbau in Italien erlosch, nicht aufgehört, neue Instrumente zu erzeugen. Ist aber das, was producirt wurde, im Stande, die Lücke auszufüllen, welche die Italiener gelassen? Man darf dies füglich bezweifeln. Wohl läßt es sich nicht läugnen, daß sich manches Treffliche darunter befindet. Im Ganzen war das aber doch eine Periode des Experimentirens. Es fehlte ein leitendes Princip, wie es die alten Italiener in treu bewahrter Tradition die ganze Zeit über festgehalten hatten. Viele glaubten es besser machen zu können und verfielen auf Abwege. Dazu gesellte sich noch eine verkehrte Methode, die großen italienischen Meister nachzuahmen. Auf die Vorliebe des Publicums speculirend, stellte man Instrumente her, nicht wie sie einst aus den Händen derselben hervorgegangen waren, sondern wie die italienischen nach hundert und mehr Jahren im Zustande ihrer Abnützung und selbst Beschädigung aussehen. Um die neuen Machwerke auch in der Weichheit und leichten Ansprache des Tones den alten ähnlich zu machen, wurde man häufig noch verleitet, die Decken schwächer, als es sein soll, auszuarbeiten, oder das Holz zu beizen, oder künstlich auszutrocknen, wodurch den Instrumenten die

Kraft geraubt wurde, die heftige Erschütterung, welcher der Resonanzkörper durch die Vibration ausgesetzt ist, auf die Dauer auszuhalten, was zur Folge hatte, daß auch die Tonqualität solcher Instrumente je länger je mehr sich verminderte. Auf diese Weise kamen die neuen Instrumente in Mißcredit, auch jene nicht ausgenommen, die solid und regelrecht gearbeitet waren, und der Begehr wendete sich um so lebhafter und ausschließlicher den wohlerhaltenen Stücken aus der Erbschaft der Italiener zu.

Wie lange wird dies aber noch angehen? Auch die Bogeninstrumente, wie groß auch ihre Dauer bei sorgfältiger Behandlung sei, unterliegen der Zeit und Zufall und Unverstand beschleunigen das Vernichtungswerk. Es scheint nun hohe Zeit zu sein, wieder auf einen Nachschub durch Neues zu denken. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei aber ein für allemal bemerkt, daß damit nicht der große Bedarf gemeint ist, für welchen anderweitig vorgesorgt wird, sondern jene auserlesenen Tonwerkzeuge, wie sie das höhere Solospiel und die Kammermusik erheischt. Ueber die bei deren Erzeugung einzuhaltende Methode dürfte heute zu Tage, nach den vielen vergeblich angestellten Versuchen und Untersuchungen kein Zweifel mehr bestehen. Es kann nur ein Weg zum Ziele führen, nämlich der, in Auswahl des Holzes, in Form, Construction und Ausarbeitung genau so wie die alten Meister vorzugehen, welche die besten Vorbilder geliefert haben, wobei es natürlich unbenommen bleibt, ja geboten ist, in den Nebenbestandtheilen jene Abänderungen vorzunehmen, die durch das ungleich ausgebildetere Violinspiel und die höhere Stimmung der Gegenwart bedingt sind. Der unumgänglichen Selbstverleugnung, welcher sich dabei die Producenten zu unterziehen haben, muß das Vertrauen der Abnehmer entgegenkommen. Denn Angebot und Nachfrage stehen mit einander in innigster Wechselwirkung. Wo diese nachläßt, muß auch jenes ermatten.

Aus diesem Grunde hat die Verbreitung richtiger Ansichten über den Geigenbau und seine Entwicklung zugleich auch eine praktische Seite; ja sie ist die unerläßliche Vorbedingung, um denselben wieder auf jene Stufe zu heben, die er merkwürdiger Weise schon zu einer Zeit einnahm, wo das Bedürfniß nach vollkommenen Instrumenten weder extensiv noch intensiv im Entferntesten dem heutigen gleichkam.*)

Eine solche Aufgabe war der über meine Anregung in den Plan der Wiener Weltausstellung einbezogenen Ausstellung von Cremoneser Instrumenten zugedacht. Durch ein Materiale, wie man es sonst nirgends beisammen findet, unterstützt, sollten von den berufensten Männern aus dem Kreise der Instrumentenmacher, der Musiker und selbst der Physiker die auf diesem Gebiete noch strittigen Fragen erörtert und ihrer Lösung entgegengeführt, an der Hand der zur Schau versammelten Instrumente die Entwicklung des klassischen Geigenbaues im Ganzen wie in seinen verschiedenen Schulen und Meistern dargelegt, nebstbei aber zugleich, so weit es anging, die noch so dunkle Geschichte dieses Zweiges und seiner Vertreter aufgehellt werden. Die Ausstellung kam jedoch nicht zu Stande; glücklicherweise nicht wegen in der Natur des Unternehmens selbst liegenden Hindernissen, daher man die Hoffnung noch nicht aufzugeben braucht, unter günstigeren Verhältnissen den Gedanken früher oder später einmal verwirklicht zu sehen.

Ohne daß ihr eine reiche Auswahl von Instrumenten zu Grunde liegt, hat eine Nachweisung der technischen Fortbildung und des Antheiles, welchen einzelne Meister oder ganze Schulen daran genommen, etwas sehr Mißliches. Man erfaßt nicht den Zusammenhang und ist daher auch nicht nicht in der Lage, Ursache und Wirkung richtig zu beurtheilen. Dabei ist nicht zu übersehen, daß auch aus einer und derselben Werkstätte nicht immer gleich gute oder gleich schöne Arbeiten hervorgingen. Selbst Meister minderen Ranges haben Prachtstücke geliefert, während umgekehrt die Koryphäen manchmal in einem oder dem andern Punkte hinter ihrer sonstigen Mustergiltigkeit zurückgeblieben sind. Wird dann das, was man an einem Instrumente, welches gerade zur Hand ist, wahrnimmt, verallgemeinert, so sind Irrungen unvermeidlich; werden dazu diese von vermeintlichen Autoritäten, die mehr scheinen wollen, als sie wissen, mit anmaßlicher Sicherheit vorgetragen, so finden sie leicht Verbreitung und sind später nur schwer auszurotten. Endlich mangelt es auch noch an einer einheitlichen Terminologie, wie sie nothwendig ist, um mit denselben Ausdrücken immer dieselben Begriffe zu bezeichnen. In allen diesen Beziehungen dürften also Specialausstellungen von Cremoneser Instrumenten kaum zu ersetzen sein.

Anders verhält es sich mit der äußeren Geschichte des Geigenbaues, insoweit sich

*) Um nicht eines Plagiates geziehen zu werden, kann ich nicht umhin, hier darauf hinzuweisen, daß ich diese Ansichten über den Geigenbau, nur viel ausführlicher, bereits in meinem Berichte über die Orchesterinstrumente auf der Pariser Weltausstellung 1855 (XXVII. Heft des officiellen österr Berichtes) niedergelegt habe. Diesen Bericht benützte Hiacinth Abele in seiner Schrift „Die Violine“ in ausgiebigster Weise, ohne, wie er es bei Anderen tut, die Quelle zu citiren. Ganze Seiten sind darin aus meiner Schrift wörtlich aufgenommen, und fanden theilweise wieder in andere Werke unter seinem Namen Eingang. Unter solchen Umständen wäre daher eine Verwechslung der Originalität leicht, um so mehr, als mein Bericht als ein Theil eines größeren, im Handel wenig verbreiteten Sammelwerkes in den musikalischen Kreisen nicht sehr bekannt wurde.

eine solche in den Lebensmomenten seiner Vertreter und in den Ergebnissen des Gewerbs- und Handelsbetriebes abspiegelt. Hier lassen sich wenigstens die Steine zum künftigen Bau zusammentragen. Zur Orientirung über das zu erforschende Gebiet mögen daher einige Andeutungen beitragen.

Die Urform, aus welcher die Geige mit den anderen zu ihrer Familie gehörigen Instrumenten — Viola, Violoncell und Contrabaß sich entwickelte, ist sehr einfach und findet sich zum Theil heute noch unter dem Namen Omerti und Ravanastron in Indien, dann unter der Benennung Rebab oder Rebec auf Java und in Arabien. Es ist wahrscheinlich, daß solche Tonwerkzeuge — Instrumente in unserem Sinne kann man sie wohl nicht nennen — in der bei den verschiedenen Stämmen mannigfach veränderten Urform gleich mit der Einwanderung der indogermanischen Völker nach Europa gebracht wurden. Finden sich doch Arten davon noch gegenwärtig hie und da im Gebrauche. So bei den Serben die Gusle und bei den Russen das Gondok.

Vornehmlich auf zwei solche ursprüngliche Typen scheint das Entstehen der Geige zurückzuführen zu sein, — das Crouth der Britten und das ohne Zweifel über Spanien nach Frankreich gekommene Rebec. Jahrhunderte aber vergingen und eine Unzahl oft sehr wunderlicher Umformungen, von welchen uns Bildwerke von alten Kirchen und Abbildungen in alten Handschriften ganze Musterkarten überliefert haben, war nothwendig, ehe daraus die Gestalt unserer Geige herauswuchs.

Den Uebergang bildeten die Violen, die ihrerseits ebenfalls wieder vielerlei Umstaltungen passirten, bis ihre Form ein festes Gepräge erhielt. Man kann sich von dieser Violaform eine gute Vorstellung machen, denn sie ähnelt mit ihrem flachen Boden, ihrem gegen den Hals mehr zugespitzten, als abgerundeten Corpus und mit den breiten in den Bügeln nicht geschweiften Zargen auffallend unserem Contrabaß oder der Viola d'amour, welch' letztere freilich jetzt auch schon anfängt zur Rarität zu werden. Zuweilen sind die Zargen in den Bügeln bloß eingebogen, so wie es an unseren Guitarren der Fall ist. Im Anschlusse an die Singstimmen, zu deren Begleitung sie mehr und mehr verwendet werden mochten, theilten sie sich in Discant-, Alt-, Tenor- und Baß-Violen und wurden beim Spielen theils an der Schulter, theils zwischen den Knieen gehalten, daher auch der Name Schulterviola (Viola di spalte oder Viola di braccio, woher das deutsche Wort: Bratsche) und Kniegeige (Viola da Gamba). Nur die Baßviola, die überhaupt kaum sehr wesentlich verändert im Contrabaß fortlebt, wurde wie dieser in freistehender Haltung gespielt.

Die Erzeugung der Violen aller Art wurde noch lange, nachdem bereits das neue Modell für Violinen, Violen und Violoncellos gefunden war und Verbreitung gefunden hatte, fortbetrieben — Beweis, daß das dumpfe, säuselnde Getön, welches ihr Spiel vermöge ihrer äußeren Bauart und ihrer inneren Structur, welcher häufig selbst der so wichtige Baßbalken noch abgeht, verursachen mußte, lange noch beliebt blieb, bevor der helle, glänzende, kräftige und weittragende Ton der neuen Instrumente die Alleinherrschaft an sich riß.

Obgleich übrigens Galilei in seinen Dialogen sagt, „sowohl die Violine, als der Baß oder das Violoncello sei von den Italienern, vielleicht von den Neapolitanern (?) erfunden worden," so ließen sich darüber doch noch Zweifel aufwerfen. In England herrschte von alter Zeit her eine rege Thätigkeit in der Hervorbringung von Tonwerkzeugen, die mit dem Bogen gespielt werden, gleichwie dort die Fiedler und Violaspieler gesucht und gut gezahlt wurden. Warum könnte also nicht auch daselbst das Streichinstrument zuerst die Metamorphose zur Geige durchgemacht haben? So unwahrscheinlich wäre es ferner gleichfalls nicht, daß die Geige aus Deutschland nach Italien verpflanzt worden wäre. Sind es ja Meister, deren Namen auf deutsche Abstammung hinweist, von denen der eigentliche Geigenbau am frühesten in Italien cultivirt wird. Doch ist die ältere Gewerbsgeschichte in beiden Ländern noch zu wenig aufgeklärt, als daß sich eine bestimmte Behauptung hierüber aufstellen ließe. Thatsache ist es hingegen, daß die ältesten bis jetzt bekannten Geigen in Italien gebaut wurden.

Man war bisher gewohnt, Brescia als die Wiege des italienischen Geigenbaues anzusehen. So lange man jedoch diese Annahme nur auf Gaspar da Salo (ungefähr von 1560 bis 1610) baute, bestand sie nicht zu Recht. Aus Anlaß der Inschrift einer Geige mit dem Namen Joan. Kerlino 1449 angestellte neuere Nachforschungen aber ergaben, daß ein Geigenbauer dieses Namens in Brescia gelebt hatte, und damit gewann auch jene Annahme eine Berechtigung. Wibrigens hätte die Ehre, als die Wiege eines in seinen Hervorbringungen und in seiner stetig vorschreitenden Entwicklung gleich bewunderungswürdigen Zweiges des menschlichen Kunstfleißes zu gelten, für Bologna in Anspruch genommen werden müssen, da aus dieser Stadt ein bisher unter dem Namen Gasparo Duiffoprugcar bekannter Meister vom Jahre 1511 an eine Reihe nicht minder durch technische Vollendung, als äußere Ausstattung bemerkenswerther Violinen hinaussendet. Gleichzeitig mit Bologna wird die Anfertigung von Streichinstrumenten zu Mantua, Verona und Venedig betrieben. Es sind dies aber, so weit man aus den in Museen aufbewahrten Exemplaren ersieht,

vorwiegend nur Violen der alten Art. Gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhundertes tritt der Geigenbau in Brescia unter Gaspar da Salo wieder in den Vordergrund und faßt derselbe auch in Cremona durch Andrea Amati feste Wurzel, welcher der Stammvater einer vier Generationen hindurch blühenden, hochbedeutenden Geigenbauerfamilie wird.

Brescia hält in den Grundzügen der Bauart und in der äußeren Ausstattung an der von Duiffoprugcar gegebenen Richtung fest, Cremona aber, wiewohl ebenfalls von derselben ausgehend, schlägt unter den Amati, namentlich unter des Andreas Söhnen Antonius und Hieronymus und unter des letzteren Sohn Nicolaus — (geb. 1596 † 1684) — eine selbstständige Bahn ein. Die Formen veredeln sich, mitunter verkleinert sich auch das Format beträchtlich; die Decken erhalten etwas mehr Wölbung, und zugleich entfallen die rein äußerlichen Verzierungen, wogegen der Wahl des Holzes und dem Firniß eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet wird. Den Ton zeichnet mehr Lieblichkeit als Größe aus. Der durch die Amati vollgezogenen Reform vermochten die übrigen Geigenbauer nicht fern zu bleiben; mehr oder weniger werden sie sämmtlich in dieselbe hineingezogen. Cremona ist von nun an unbestritten der Vorort und die hohe Schule des Geigenbaues. Selbst Brescia streift allmälig seine Eigenthümlichkeit ab, und der Letzte, welcher diese Stadt ehrenvoll vertritt, Johann Bapt. Ruger aus Bologna, ist in der Schule der Amati gebildet worden.

Noch aber war das Ideal der Geige nicht gefunden. Das blieb erst Antonio Stradivari, einem, wie die Amati, aus angesehenem Geschlechte entsprossenen Sohne Cremonas vorbehalten. Ein Schüler des Nicolaus Amati, folgte er Anfangs dessen Richtung, warf sich aber bald in dem Streben nach dem Vollkommensten auf Neuerungen, die er bis über die erste Hälfte seines langen Lebens — er war um 1644 geboren und starb 1737 — fortsetzte, bis um die Wende des Jahrhundertes das, was er suchte — Lieblichkeit und Größe des Tones bei Formvollendung — gefunden war. Es ist eine sehr verbreitete Meinung, Stradivari hätte etwas durchaus Neues geschaffen. Nach meinem bescheidenem Dafürhalten jedoch waren alle Eigenschaften, wodurch sich seine Instrumente vor denen der früheren Periode auszeichnen, bereits gegeben; nur waren sie zerstreut, und ihm gebührt das große Verdienst, das Beste überall mit scharfem Blick entdeckt und dann zu einem harmonischen Ganzen vereinigt zu haben. Er hatte zwar auch eine Anzahl Schüler und noch mehr Nachahmer und manche von ihnen lieferten auch so Vorzügliches, daß heute wohl nicht wenige ihrer Erzeugnisse unter seiner Firma umlaufen. Allein in dem Grade, wie vordem den Amati, war es ihm doch nicht beschieden, seine Zeit zu beherrschen.

Sein größter Schüler Josef Guarneri (geb. 1683, † um 1745), zum Unterschiede von einem Bluts- und Namensvetter, nach dem Meisterzeichen, dessen er sich bediente, del Gesu genannt, folgte zwar in der Hauptsache dem Lehrer, wich aber doch in Einzelnheiten so sehr von ihm ab, daß seine Instrumente mit denen des letzteren nicht zu verwechseln sind. Ungleich seinem Lehrer, welcher consequent seinem Ideale nachstrebt, und, als er es erreicht, bei demselben beharrt, ist sein Naturell und in Folge dessen auch sein Schaffen ein unstätes. Bald liefert er Produkte, welche den vollendesten Schöpfungen Stradivari's gleichkommen, ja ihnen vielseitig sogar vorgezogen werden — auch Paganini's Leibgeige war eine Guarneri —, bald sind seine Hervorbringungen so nachläßig in der Wahl des Holzes und in der Ausarbeitung, daß man versucht wird, ihnen die Originalität abzusprechen. Guarneri ist zwar hie und da copirt worden, Schüler aber scheint er keine gebildet zu haben. Einer Tradition zufolge soll er sein Leben im Gefängnisse beschlossen haben.

Zur Zeit schon, als Andrea Amati die neue Aera begründete, wird der Geigenbau außer Brescia und Cremona noch in einigen anderen Städten betrieben. Eine größere Ausbreitung erlangte er aber erst durch den Impuls, den ihm die Arbeiten Nikolaus Amatis und Stradivaris verliehen. Wie ein Baum, welcher in gutem Erdreich wurzelt und dem der Himmel zu rechter Zeit Regen und Sonnenschein spendet, treibt er nun seine Aeste und Zweige nach allen Seiten. In den meisten größeren Städten Oberitaliens schlägt er seinen Sitz auf; am stärksten ist er nächst Cremona in Venedig und Mailand vertreten; von Oberitalien zieht er sich über Florenz und Rom bis nach Neapel und Palermo hinunter. Im Ganzen zählte er, nach dem mir bis heute bekannten Stande, an zweihundert selbstständige Arbeiter.

Was ihn nicht wenig fördert, ist das Forterben in der Familie. Schon vor den Amati finden wir darin die Duiffoprugcar's und die Linarollos in Venedig Generationen hindurch thätig; die Arbeitsperiode der Amati umfaßt nichts weniger als anderthalb Jahrhunderte; neben ihnen blühen die zahlreichen Künstlerfamilien der Guarneri und Ruger, dann folgen die Guadagnini und Bergonzi, von denen jede wohl ein Jahrhundert ausfüllt. In Brescia begegnen wir den Familien der Maggini und Zanetto, in Mailand den Grancini und Testore, in Venedig den Novellos, Tononi und Gofriller, während sich in Neapel die Gagliani gar vom siebzehnten Jahrhundert an bis in unsere Zeit hinein, freilich zuletzt nur noch als Saitenmacher erhalten.

Auf den *Zetteln*, mit welchen sie ihre Werke versehen, wird die Geschlechtsfolge nicht selten angedeutet, wie durch den Beisatz N. N. der Sohn, Enkel oder Neffe des N. N. In dieser Weise führt z. B. Nicolaus Amati diese Genealogie bis zu seinem Großvater zurück. Oft wurde auch die Vaterstadt genannt; insbesondere ist es gebräuchlich, den Meister oder die Schule anzuführen, zumal wenn dabei auf Cremona und Nicolaus Amati oder Stradivari hingewiesen werden kann. Selbst Gesellschaftsfirmen, wie Antonius & Hieronymus Amati, Fratelli Grancini kommen bereits vor. Durch solche Bemerkungen, so wie an sich durch Namen, Standort und Jahreszahl werden die Zettel zu einer wichtigen, in den meisten Fällen einzigen Quelle für die Geschichte des interessanten Kunstzweiges. Leider wird deren Benützung sehr erschwert, weil die Fälschung auch da bereits Platz gegriffen hat, indem einerseits ächte, aber des Zettels schon beraubte Instrumente mit fingirten Zetteln, andererseits imitirte Instrumente mit Originalzetteln ausgestattet werden. Es ist also Erfahrung und Vorsicht nothwendig, um sich dabei nicht zu täuschen. Gewerbemuseen und die Bibliotheken von Musikgesellschaften sollten es mit als ihre Aufgabe betrachten, durch gelegentliches Sammeln genauer Abschriften von ächten Zetteln die Forschung zu unterstützen.

Eine sichere Fährte würde sich ferner in den *Geburts-, Trauungs- und Sterberegistern* eröffnen. Bis jetzt wurde diese Quelle nur bezüglich der Amati, Stradivari und Guarneri durch die unermüdlichen, von Pietät gegen seine großen Vorbilder zeugenden Nachforschungen J. B. Vuillaumes ausgebeutet, und S. Ruf hat das Verdienst, solche und ähnliche Daten über Stainer an's Licht gezogen zu haben.

Bei diesen Meistern werden mithin Instrumentenzettel aus einer Zeit, wo die Verfertiger entweder schon gestorben oder noch nicht geboren waren oder doch noch auf den Schulbänken saßen, keinen Kundigen mehr täuschen. Derlei Anachronismen kamen in den Anmeldungen für die Wiener Weltausstellung gar häufig vor. Selbst Spohr versetzte Stradivaris Tod um etwa 40 Jahre später, daher derselbe, da nach Vuillaumes Erhebungen seine Geburt in das Jahr 1644 fiel, ein Alter von fast 140 Jahren erreicht haben müßte. Es wäre nur zu wünschen, daß solche „historische Desinfectionen" auch auf die übrigen Vertreter des italienischen Geigenbaues Ausdehnung fänden. Die Geschichte des Faches würde dann bald eine festere Unterlage gewinnen. So gilt z. B. in der Familie Guadagnini die Existenz eines einzigen Joannes Baptista als ausgemacht; man läßt ihn ganz richtig bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhundertes leben, übersieht aber, daß hundert Jahre früher schon ein Joannes Baptista Guadagnini selbstständig arbeitete und es daher mindestens zwei Meister dieses Namens geben mußte. Die Arbeitszeit des Alexander Mezzadrie in Ferrara wird in die Jahre 1690 bis 1710 verlegt, während ächte Instrumente mit ächten Zetteln von ihm schon aus dem Jahre 1616 vorhanden sind.

Irrthümer dieser und ähnlicher Art, deren viele aufgezählt werden könnten, gehen nun von einer Schrift in die andere über, weil die prüfende Kritik in dieses Gebiet noch nicht ihre Sonde geworfen hat.

Zur Ausrottung derselben empfehlen sich zunächst zwei Wege.

Erstens die Nachforschung in den Kirchenregistern und in den etwa noch erhaltenen Gewerbsregistern. Es wäre dies eine Aufgabe für Seelsorger, Communalbeamte, Archivare und Localhistoriker.

Bei den Erhebungen für die Wiener Weltausstellung hatte ich bereits derartige Erhebungen in's Auge gefaßt. Die italienische Regierung sollte bewogen werden, den Impuls dazu zu geben, denn es durfte als eine Nationalsache Italiens betrachtet werden, daß über einen Kunstzweig, in welchem dieses Land das Höchste geleistet, etwas mehr Licht verbreitet werde. Der deutschen Forschung möchte ein gleiches Vorgehen rücksichtlich jener deutschen Künstlernamen zu empfehlen sein, die, wie wir später sehen werden, als die ersten Träger des Geigenbaues in Italien erscheinen. Insbesondere wäre der Geschichte der deutschen Lautenmacherei, die von einigen bairischen Städten, wie Nürnberg, München, und vielleicht auch in Tyrol schon in alter Zeit zu ansehnlicher Entwicklung gediehen sein muß, die Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Das zweite Erforderniß ist die *Vermeidung alles Generalisirens*, d. h. es ist Nichts, worüber man nicht volle Gewißheit besitzt, als Thatsache aufzustellen, und, wo die Gewißheit mangelt, ist wenigstens die Quelle zu nennen, damit man in die Lage käme, die Richtigkeit der Angabe zu prüfen, und nicht versucht würde, einer Anführung größere Glaubwürdigkeit beizumessen, als sie verdient. Diese Bemerkung hat sowohl Bezug auf die Zettel, wie auf die Eigenschaften der Instrumente. Am besten ist es, jeden einzelnen Zettel oder doch jede einzelne Jahreszahl mit Angabe des Instrumentes, dem sie entnommen ist, und so auch die äußeren Merkmale mit Rücksicht auf das bestimmte Instrument, an welchem sie sich gerade finden, zu notiren, nicht aber, wie es ein bekannter, in diesem Fache aber nur mit Vorsicht zu benützender Musikschriftsteller oft gethan, aus einem und dem anderen Datum gleich ganze Perioden zu construiren und aus einzelnen Instrumenten die Richtung, welche ein Meister in seinem ganzen Leben oder in verschiedenen Zeitabschnitten eingeschlagen, herauszulesen.

Eine gute Vorarbeit für eine verläßliche Ge-

schichte des italienischen Geigenbaues wäre eine Statistik der von demselben uns überlieferten Erzeugnisse, wie Mr. Jules Gallay in Paris bereits damit den Anfang gemacht hat. Nur müßten die Meister genau bezeichnet und die äußeren Eigenschaften der Instrumente in nicht mißzuverstehender Weise beschrieben werden.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zur geschichtlichen Skizzirung unseres Zweiges zurück.

Es konnte nicht ausbleiben, daß der zu so hoher Bedeutung emporgekommene italienische Geigenbau auf andere Länder seine Rückwirkung äußerte. Ob der berühmte Meister von Absam bei Innsbruck, Jacob Stainer (geb. 1621 † 1683), in Cremona selbst in der Lehre gewesen, wie man es früher behauptete, muß nach den gründlichen Forschungen seines neuesten Biographen dahin gestellt sein. Dem Einfluße der Amati vermochte er sich keinesfalls zu entziehen; dafür geben seine, freilich seltenen ächten Werke — Machwerke mit seiner Firma, besonders aus der alten Mittenwalder Fabrik sind zu Hunderten in der Welt verbreitet — Zeugniß. Er ging aber in der Wölbung der Decken weiter, als das von Nicolaus Amati geschaffene Vorbild und verlieh dadurch seinen Instrumenten eine eigenthümliche, von jener der italienischen auffallend verschiedene, mehr an den Flöten- als Saitenton gemahnende Klangfarbe, die zwar des Reizes nicht entbehrt und ehedem auch allgemeiner Beliebtheit sich erfreute, heute jedoch bei den Künstlern die Gunst verloren hat. Ihm, dem produktiven Kopfe, mag das selbstständige Vorgehen nachgesehen werden. Wußte er doch die Wirkung der schrofferen Wölbung durch angemessene schwächere Ausarbeitung der Decken zu mildern und dem Geigenmodell durch die Uebereinstimmung aller Theile eine gewisse originelle Individualität aufzudrücken. Allein seine Nachahmer — und deren hatte er unter den Deutschen sehr viele — griffen bald Dies, bald Jenes heraus, gingen zum Theil auch in den Neuerungen weiter, als er, und führten so den Geigenbau in Deutschland auf Abwege.

Nach Stainer's Zeit treffen wir, sofern die Zettel nicht trügen, schon Deutsche zu Cremona etablirt an. So die beiden Pfretzschner und Ficker. Desgleichen geht aus Inschriften in Geigen hervor, daß von Deutschen in Cremona förmliche Meisterproben abgelegt wurden. David Techler in Rom, Hans Mann in Neapel und wahrscheinlich auch die drei Gofriller (Gottfriedl) in Venedig sind Deutsche. Ob auch die angesehene Familie der Ruger deutscher Abkunft gewesen, erscheint fraglich, da der Name Ruger in Italien gleichfalls heimisch ist.

Umgekehrt lassen sich italienische Geigenbauer auch im Auslande nieder. Mit den Albani schieben sie gleichsam ihre Vorposten nach Bozen und Graz vor. Andere lassen sich in London, Paris, Lyon, Barcellona nieder. Ja selbst in Constantinopel gibt es zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts einen Italiener, welcher aber klugerweise in der Ornamentik dem orientalischen Geschmacke Rechnung trägt.

Wie Alles im Leben, hatte auch der klassische Geigenbau sein Ende. Räthselhaft wie der Aufgang, nur ungleich rascher, ist sein Niedergang. Für das Eine und das Andere fehlt es an ausreichenden Erklärungsgründen. Ohne daß wir nur entfernt gleiche Fortschritte in der Kunst des Violinspieles gewahr werden, schreiten die Meister, nach welchen der Geigenbau seine Epochen datirt, zu immer größerer Vollendung. Den Duiffoprugcars, Amati, Stradivari und Guarneri hinken die Baltazarini, Corelli, Tartini und Viotti langsam nach, und in dem Augenblicke, wo das Violinspiel den Zenith erreicht, ist von dem italienischen Geigenbau kaum eine Spur mehr vorhanden. Es ist, als wäre die Kraft seiner Träger erlahmt, sobald das von ihnen erstrebte Ideal erreicht war. Nach Stradivari und Guarneri hatte er sich unter einigen ihrer Schüler und Zeitgenossen eine Zeit lang noch auf anständiger Höhe behauptet. Unter den unmittelbaren Nachfolgern der lezteren aber greift die Entartung immer weiter um sich, und, ehe man sich es versieht, ist er gänzlich verschwunden. Bezeichnender Weise schließt ein Fremder, der Franzose Michel Deconet die Reihe ab, gleichwie Ausländer, nämlich Deutsche es waren, welche sie eröffnet hatten.

Die Hypothese, der Geigenbau in Italien sei von Deutschen begründet worden, habe ich bereits in einem Artikel der Wiener „Presse" vom 27. November 1872 (wieder abgedruckt in der Gazetta di Venezia am 11. April 1873) aufgestellt. Seitdem sind mir keine Thatsachen zur Kenntniß gekommen, welche dieselbe erschütterten, vielmehr solche, wodurch sie bekräftigt wird. Folgendes sind in Kürze die Gründe, auf welche sie sich stützt.

Eine Musterung der Instrumente auf dem fürstlich Lobkowitz'schen Schlosse Eisenberg hatte mehrere alte Lauten zu Tage gefördert. Zwei derselben von feiner Arbeit trugen die Inschrift „Laux Maler" (Lucas Maler, „der Amati der Laute" um 1415 zu Bologna), eine dritte allem Anscheine nach aus derselben Zeit den Namen: Marx Unverdorben a Venetia. Die Niederlassung dieser offenbar deutschen Lautenmacher in Italien beweist, daß damals dieses Gewerbe hier entweder noch gar nicht heimisch war, oder nicht auf der hohen Stufe stand, wie in Deutschland, wo im fünfzehnten Jahrhunderte bereits Johann Ott und Hans Frei, der Schwiegervater Albrecht Dürers, dann die Familie Gerle, sämmtlich zu Nürnberg als Lautenmacher einen Namen haben

Mit der Lautenmacherei hat der Bau von

Bogeninstrumenten viel Verwandtes. Die berühmtesten italienischen Geigenbauer wie Gaspar da Salo und Stradivari verschmähen es nicht, zugleich Lauten zu verfertigen, und vor ihnen schon liefern außer Lauten Dardelli und die Linarollos Violen und Duiffopruggear Violen und Violinen. Gab es doch sogar ein Instrument, das als Verbindungsglied dienen konnte — die Streich-Lyra, Lire d'arco In Deutschland bilden, so lange sich die Laute erhält, auch der Berechtigung nach, die Lauten- und Geigenmacher ein vereinigtes Gewerbe, nach welchem sie sich hie und da bis heute zu nennen pflegen. In Frankreich besteht für den Geigenbauer überhaupt keine andere Benennung als Luthier, welches Wort doch offenbar auf den Ausgang von der Laute (luthe) hinweist.

Sollten jene alten deutschen Lautenmacher Lucas Maler in Bologna und Marx Unverdorben in Venedig sammt dem späteren Magno Stegher in Venedig (ein deutschtyroler, in anderen deutschen Ländern in der Schreibweise „Stöger" vorkommender Name), von welchem ich eine der Schrift nach in die Zeit Gasparo Duiffopruggears fallende Laute in dem Augustinerkloster Neustift bei Brixen sah, nicht auch Streichinstrumente angefertigt haben?

Gewiß eine nicht allzu gewagte Schlußfolgerung. Allein auch dann, wenn man sich lediglich an Geigenbauer hält, stößt man immer wieder zuerst auf Deutsche.

Als die ältesten Geigen-, beziehungsweise Violaverfertiger sind bis jetzt Kerlino, Dardelli und Duiffopruggear bekannt. Zu denselben gesellt sich noch der bisher nicht bekannte Meister Johannes Andreas von Verona, von welchem ich eine Viola mit der Jahreszahl 1511 im erzherzoglichen Museum Modena zu Wien fand. Obwohl ein Prachtstück, ist dieselbe doch in den Formen zu grotesk, als daß man den, übrigens auch seinem Familiennamen nach unbekannten Meister dieses Stückes wegen allein den Streichinstrumentenverfertigern von Fach beizählen könnte. Von den übrigen Genannten ist blos Dardelli als Italiener anzusehen. Derselbe soll um 1500 in Mantua gelebt und außer Lauten auch Violen der alten Art erzeugt haben; eigentlicher Geigen von ihm geschieht aber nirgends Erwähnung, und als Mönch — er wird Padre Dardelli genannt — scheint er übrigens seine Kunst mehr nur als Dilettant geübt zu haben. Die beiden Anderen hingegen Kerlino und Duiffopruggear sind deutscher Nationalität.

Was Kerlino anbelangt, von dem eine Geige oder, wie Personen, welche sie gesehen, behaupten wollen, eine zur Geige verkleinerte Viola mit der Jahreszahl 1449 existirte, so ist derselbe wegen des Anfangsbuchstabens seines Eigennamens, welchen die italienische Sprache nicht kennt, keinesfalls italienischer Abkunft. Der Stammsilbe Kerl nach konnte der Träger dieses Namens nur entweder aus der Bretagne oder aus Deutschland stammen. Wie wäre er aber aus der Bretagne nach Italien verschlagen worden? Dagegen hat dessen oder seiner Familie Einwanderung aus Deutschland die größte Wahrscheinlichkeit für sich, da der Zug der deutschen Lautenmacher, wie wir an Anderen gesehen, um jene Zeit nach Oberitalien gerichtet war. Der Name Kerl oder Kerle kommt in Deutschland häufig vor. In der Mitte des siebzehnten Jahrhundertes trägt ihn ein berühmter Organist. Möglich aber auch, daß Johannes Kerlino, dieser erste aller bekannten Geigenbauer, aus der um 1460 zu Nürnberg blühenden Lautenmacherfamilie Gerle hervorging, und daß dem im Italienischen gleichfalls nicht aussprechbaren deutschen G ein K substituirt wurde. Auf der Instrumenten-Ausstellung des South Kensington Museums zu London im August 1872 figurirten zwei Violinen mit dem Namen Karlino, mit der Bezeichnung als „sehr alt," jedoch ohne Jahreszahl. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dabei eine Verwechslung unterlief, zumal im Englischen das a wie e ausgesprochen wird. Aber auch wenn dies nicht der Fall wäre, müßte, da Karl ebenfalls ein deutscher Name ist, die Behauptung von der deutschen Nationalität des in Rede stehenden Geigenbauers aufrecht erhalten werden.

Mehr noch als Kerlino, obwohl dieser älter, kommt der aufgestellten Hypothese jener Meister zu Hilfe, welcher in seinen von Italien aus datirten Werken „Duiffopruggar", in den in Frankreich gearbeiteten „Duiffopruggear" sich schreibt. Wie räthselhaft erscheint in dieser Schreibweise der Name und wie natürlich löst sich das Räthsel, wenn der Name in deutscher Orthographie „Tieffenbrucker" geschrieben wird!

Dem Namen nach war Kaspar Tieffenbrucker schon lange durch ein von Pierre Woëiriot 1562 gestochenes Portrait bekannt. Auch Gerber (neues Tonkünstlerlexikon 1812) erwähnt ihn bereits, jedoch nur so weit, als ihm dieses Portrait die Daten an die Hand gab; selbst nachher gelang es nicht, Näheres über seine Lebensschicksale in Erfahrung zu bringen. Man weiß nur, daß er von Bologna, aus welcher Stadt seine ersten Arbeiten datirt sind, durch Franz I. nach Paris, wo er eine Anzahl Instrumente für die königliche Kapelle lieferte, berufen wurde und endlich nach Lyon übersiedelte.

Bis vor Kurzem kannte man von seinen Arbeiten nur Lauten und verschiedene Violen. Nun kommen aber mehr und mehr auch eigentliche Violinen von ihm zum Vorschein, die seine epochemachende Bedeutung für den italienischen Geigenbau außer Frage stellen. So in St. Petersburg, Brüssel, Bologna, London, Bukarest, und in mehreren rheinischen Städten. Zwei Geigen

aus dem Besitze des Herrn Niederheitmann in Aachen waren auch eine Zeit lang auf der Wiener Weltausstellung zu sehen. Die mir bekannt gewordenen Zettelinschriften aus Geigen lauten: Gasparo Duiffopruggar bononiensis. Anno 1511 (die älteste) und 1517 (die jüngste.) Die ehemals in Brüssel befindliche Geige trug die Jahreszahl 1539. Aus einer Baß-Viola wird folgender Zettel citirt: Gaspar Duiffoprugcar à la Coste Sainct Sebastien à Lyon. Eine Laute aus der Lyoner Zeit, die ich im Kloster Neustift gesehen, hat aber die einfache Signatur: Gaspard Duiffoprugcar a Lyon.

Es ist hier nicht der Ort, näher in das Technische einzugehen. Nach den wenigen Exemplaren, die mir vorgekommen, und nach den Beschreibungen von anderen erregt es gradezu Staunen, was er mit Rücksicht auf seine Zeit geleistet hat, man mag das gefällige Format und die leichte Spielart, die Zeichnung der einzelnen Theile, die sorgfältige Wahl des Holzes oder die schöne Arbeit und den Lack in's Auge faßen. Selbst das flache Modell, dessen Annahme man Stradivari zu so großem Verdienste anrechnet, ist bei ihm in den Grundzügen schon gegeben. Der Ton wird bei wohlerhaltenen Instrumenten als groß und weit tragend gerühmt. Bemerkt muß aber werden, daß Tieffenbrucker nicht nach einem Erzeugniß allein beurtheilt werden darf, denn man sieht es an den wechselnden Formen und Zeichnungen, daß auch er, wie in seiner ersten Periode Stradivari, sich viel in Versuchen bewegte.

Eine ganz besondere Eigenthümlichkeit seiner Werke bildet die äußere Ausstattung. Der Wirbelkasten läuft bald in die gewöhnliche Schnecke, bald in einen Salamander (Emblême Franz 1), bald in einen Menschenkopf aus, als welcher sich zuweilen sein eigener Kopf, aus dem nach dem Portraite Denkkraft und Energie spricht, repräsentirt. Die Oberdecken sind gewöhnlich mit fürstlichen Wappen in Farben oder mit in Gold ausgeführten Königskronen, der Boden entweder mit in eingelegter Holzarbeit dargestellten Städte-Ansichten und Plänen (z. B. Rom oder Paris) oder Oelgemälden (Madonnen oder anderen Heiligen) geschmückt. Und es sind künstlerische Vorbilder, die er sich zu diesem Behufe aussucht, — der heilige Lucas oder der heilige Johannes nach Rafael und Madonnen nach Correggio und Andrea del Sarto, letztere, wie man meint, vielleicht sogar von der Hand dieser Meister selbst. Die Reifchen längs den Rändern sind bald in einfacher, bald in doppelter Einlage, bald mit, bald ohne arabeskenartige Verschlingungen ausgeführt; desgleichen entbehren die Zargen solcher nicht, oder sind mit in Gold glänzenden Sprüchen bedeckt, unter welchen der sinnige Wahlspruch ganz oder in seinem zweiten Verse, öfter wiederkehrt, welcher lautet:

„Viva fui in sylvis, sum dura occisa securi.
Dum vixi, tacui: mortua dulce cano." *)

Nach Kaspar Tieffenbrucker lebten aus dieser Familie noch Leonhard, Wendelin und Magnus, Letzterer bis in den Anfang des siebzehnten Jahrhundertes hinein, als Lautenmacher in Italien. Gleich anderen Fachgenossen ihrer Zeit haben aber aller Wahrscheinlichkeit nach auch sie mit der Anfertigung von Violen sich befaßt. Mir ist aber nur ein Instrument dieser Art und zwar von Wendelin im Museum Modena zu Wien zu Gesicht gekommen.

Um den Einfluß, welchen die angeführten Meister deutscher Abkunft und vielleicht noch andere auf die Begründung des klassischen Geigenbaues in Italien genommen, so wie überhaupt die technische Fortbildung des italienischen Geigenbaues von einer Schule und einem Meister zu dem anderen genauer nachzuweisen, bedürfte es, wie gesagt, eines Zusammenziehens des zerstreuten Materiales an einem gegebenen Orte und für eine bestimmte Zeit, so wie der Verlebendigung desselben durch die sachverständigsten Männer aus allen betheiligten Kreisen, wie solches durch Specialausstellungen in anderen Bereichen bereits mit Erfolg erzielt wurde. Allein auch aus der flüchtigen historischen Skizze, die ich hier zu geben versucht habe, wird man die Ueberzeugung von der einstigen ehrenvollen Stellung der Deutschen in diesem Fache schöpfen. Um so unerfreulicher sieht es in der Gegenwart aus. In der Massenproduktion freilich haben die Deutschen Allen, selbst den Franzosen den Vorrang abgerungen. Im höheren Geigenbau hingegen sind sie über einzelne Anläufe zum Besseren nicht hinausgekommen; sie stehen hierin nicht nur den Franzosen, sondern auch den Engländern nach, bei welchen Nationen wenigstens von Einzelnen — in Paris von der Familie Lupot-Gand z. B. schon an hundert Jahre — die gute Methode mit Ausdauer befolgt wird. Im Kunstgewerbe des eigentlichen Begriffes werden neuerer Zeit in Oesterreich und Deutschland anerkennenswerthe Anstrengungen gemacht, den vor Jahrhunderten eingenommenen Rang wieder zu erobern. Sollte es der Mühe nicht werth sein, auch im Geigenbau, welcher doch dem Zwecke und der Arbeit nach auch in das Kunstgewerbe eingereiht zu werden verdient, dem Beispiele der Voreltern nachzustreben?

---

*) Ich lebte in den Wäldern und wurde von der harten Axt getödtet. — Lebend schwieg ich, todt singe ich süß.







Extraabdruck aus dem „Deutschen Volks-Kalender" 1875.